

Helga Mitterbauer

Grenzüberschreitungen Kulturelle Transfers als aktuelle Forschungsperspektive

Eines der bekanntesten Cafés in Budapest reichte im vergangenen Frühling Zuckersäckchen zu Kaffee oder Tee, die einen interessanten Beleg für kulturellen Transfer abgeben. Auf diese Zuckersäckchen aufgedruckt war der Name der Konditorei, Gerbaud, der an die französische Herkunft des Gründers erinnert; daneben steht der Name des Zuckerlieferanten: Julius Meinl, ein ursprünglich österreichisches Unternehmen, das auch zu Zeiten des Eisernen Vorhangs intensive Handelsbeziehungen mit den sozialistischen Ländern unterhalten hat. Außerdem befinden sich darauf Mengenangabe und Benennung des Inhalts, „kristálycukor“. Schon dieses kleine Zuckersäckchen öffnet ein Kaleidoskop verschiedener kultureller und wirtschaftlicher Wechselwirkungen der vergangenen eineinhalb Jahrhunderte. Zugleich macht es deutlich, dass Kulturen niemals einheitlich oder abgeschlossen gedacht werden können, ist es doch – obwohl es in Budapest verteilt wird – keiner Kultur eindeutig zuordenbar. National orientierte Zugänge, wie sie etwa in den nationalphilologischen Disziplinen vertreten werden, greifen sowohl bei der Analyse dieses Zuckersäckchens als auch in einem weiteren Sinn bei der Untersuchung von komplexen Phänomenen wie der Moderne um 1900 oder der „Postmoderne“ oftmals zu kurz, weil sie kulturelle Wechselwirkungen zwangsläufig ignorieren.

Spätestens seit den industriellen, technischen, gesellschaftlichen und medialen Umwälzungen des 19. Jahrhunderts zeichnen sich kulturelle Strömungen stärker durch ihre Fluidität, ihre Durchlässigkeit gegenüber anderen Richtungen und Tendenzen aus als durch eindeutig feststellbare Wesensmerkmale. Es erscheint durchaus lohnenswert, die Forschungsperspektive auf diese zahlreichen *Grenzüberschreitungen* hin zu öffnen, wofür sich als methodisch-theoretischer Ansatz eine kulturwissenschaftlich erweiterte Kulturtransferanalyse anbietet. Eine solche ist auf einen weiten Kulturbegriff angewiesen, der Kultur als dynamisches, nicht dauerhaft fixierbares Konzept, als „Ensembles von Praktiken, Zeichen und Bedeutungszuschreibungen“¹, als hybrid im Sinne der Postcolonial Studies² auffasst, also die interne Differenz und Polyphonie betont. Kulturen sind damit nicht mehr eindeutig abgrenzbar, sondern es gelangen die Überschneidungsbereiche ins Blickfeld. Die darauf bezogene Metapher von den ausgefranzten Rändern

- 1 Suppanz, Werner: Transfer, Zirkulation, Blockierung. Überlegungen zum kulturellen Transfer als Überschreiten signifikatorischer Grenzen. In: Celestini, Federico / Mitterbauer, Helga (Hg.): *Verrückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers*. Tübingen 2003 (Discussion), S. 23.
- 2 Vgl. Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen 2000 (Discussion 4).

verweist auf die Verschränkungen zwischen den Kulturen. Basierend auf diesem Begriff von Kultur wird kultureller Transfer zu einem „auf Mehrdeutigkeit basierende[n] multiplexe[n] Verfahren des Austauschs von Informationen, Symbolen und Praktiken, im Laufe dessen permanent Uminterpretation und Transformation stattfinden“.³ Transferprozesse bestehen im Kontextwechsel kultureller Elemente innerhalb und zwischen hybriden Kulturen, in dessen Verlauf sich die transferierten Elemente durch die Neukontextualisierung zwingend verändern. Wesentlich wird dabei auch die Einbeziehung der Machtverhältnisse, die in der jeweiligen historischen Situation bei der Selektion der transferierten Elemente oder bei der Etablierung von Sinnzuschreibungen wirksam sind. Häufig laufen die dynamischen und dyschronen Transferprozesse in Netzwerken organisiert ab.⁴ Wie durch das eingangs erwähnte Beispiel deutlich wird, kann das Phänomen des kulturellen Transfers mittels bilateraler Untersuchungen nicht hinlänglich erfasst werden, den schon auf dem kleinen Zuckersäckchen aus dem Café Gerbaud öffnet sich zumindest ein trilateraler Horizont. Auf dem Gebiet der Literatur sind diese Prozesse noch wesentlich vielfältiger, was im Folgenden exemplarisch an der Wiener Moderne um 1900 aufgezeigt werden soll. Dieses Fallbeispiel bietet sich gerade wegen des komplexen Spiels von Identitätskonstruktionen, gegenseitigen Abgrenzungsbemühungen und Hybridisierungen an, die den Habsburgischen Mehrvölkerstaat bestimmt haben.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts haben die technischen und gesellschaftlichen Entwicklungen tiefgreifende Veränderungen herbeigeführt. Der Buch- und Medienmarkt wurde durch die Erfindung neuer Drucktechniken wie des Rotationsdrucks wesentlich beschleunigt und ausgeweitet. Im Bereich der Kommunikationstechnik gab es neben dem Telefon ein hochentwickeltes Postsystem mit bis zu dreimaliger Zustellung pro Tag in den europäischen Großstädten. Und das Reisen ist durch den Bau der Eisenbahn wesentlich erleichtert worden. Hinzu kommt ein bis dahin nicht da gewesen hohes Bildungsniveau in der Ober- und Mittelschicht. Von Hugo von Hofmannsthal zum Beispiel ist bekannt, dass er schon in seiner Gymnasialzeit die maßgeblichen Werke der europäischen Moderne in französischer, englischer und italienischer Sprache gelesen hat. Selbstverständlich beherrschte er auch Latein und Griechisch. Vor diesem Hintergrund überrascht die enge Vernetztheit zwischen den einzelnen Zentren der Moderne Europas keineswegs.

In ihrer Anfangsphase fand die Wiener Moderne eine spezielle gesellschaftliche und rechtliche Situation vor: Die im Vergleich mit dem Deutschen Reich ungleich strengeren Zensurbestimmungen und das ungünstige und anachronistische Urheberrecht verhin-

3 Celestini / Mitterbauer 2003, S. 12.

4 Vgl. dazu Mitterbauer, Helga: „Acting in the Third Space.“ Vermittlung im Spannungsfeld kulturwissenschaftlicher Theorien. In: Celestini / Mitterbauer 2003, S. 53-66.

derten die Etablierung einer Verlagslandschaft. Da sich Österreich-Ungarn bis zum Ende der Monarchie weigerte, der sogenannten Berner Convention beizutreten, die das Urheberrecht international regelte, bestand kaum Schutz vor ungenehmigten Übersetzungen und Nachdrucken im Ausland, woraus ein unvergleichlich höheres Verlegerrisiko in der k.u.k. Monarchie bestand.⁵ Hinzu kam eine Theatersituation, die sich lange am Geschmack des höheren Adels orientierte, weshalb gerade die modernistischen Autoren auf den deutschen, insbesondere den Berliner Literaturmarkt ausgewichen sind.

Im Gegensatz dazu herrschte auf politischer Ebene eine ambivalente Haltung gegenüber Berlin, das nach der Niederlage in der Schlacht von Königgrätz (1866) und der 1871 erfolgten Gründung des Deutschen Reichs der Residenzstadt Wien zunehmend die Vorrangstellung auf deutschsprachigem Gebiet streitig machte. Durch die von Bismarck durchgesetzte kleindeutsche Lösung war Österreich politisch von Deutschland abgetrennt und damit auch alle österreichischen Hoffnungen auf die Errichtung eines Staatswesens in der Tradition des alten Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation obsolet geworden.⁶ Wenn Hermann Bahr also auf die Überwindung des Naturalismus abzielt, hat dieses Ansinnen nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine politische Dimension, und zwar zu beweisen, dass Wien nicht hinter Berlin nachhinke, sondern durchaus zu einer eigenständigen kulturellen Entwicklung fähig sei.

Die Orientierung am Ästhetizismus der französischen *Décadence* impliziert die Opposition gegenüber dem Berliner Naturalismus. Die Jung-Wiener Autoren übernahmen Elemente aus dem französischen Kontext, transformierten diese, passten sie den jeweiligen Bedürfnissen an und entwickelten daraus einen Stil, der bald als eigenständig anerkannt wurde. Motive wie die Todessehnsucht, eines der wichtigen Merkmale der *Décadence*, wurden von den Wienern, denen gemeinhin ein besonderer Hang zur Morbidität nachgesagt wird, begeistert aufgenommen. Dies gelangt bereits im inflationären Vorkommen des Begriffs des Todes in den Titeln zahlreicher Werke der Jung-Wiener Autoren zum Ausdruck, zum Beispiel in Hofmannsthals Einaktern *Der Thor und der Tod* und *Der Tod des Tizian* oder in Richard Beer-Hofmanns *Der Tod Georgs*, und auch Arthur Schnitzler hat seine frühen Erzählungen mit *Sterben* betitelt.

Ein weiteres Kennzeichen dekadenter Literatur bildet der Rückzug aus der Gesellschaft und der als barbarisch empfundenen Gegenwart. Die Isolation des Künstlers vom Leben wird zur Tugend stilisiert und zum Kennzeichen der wahren Kunst erklärt. Der *Décadent* wendet sich von der Natur ab und zieht sich in eine künstliche Welt zurück.

5 Vgl. Sprengel, Peter / Streim, Gregor: Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik. Wien / Köln / Weimar 1998 (Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur 45), S. 31.

6 Vgl. Sprengel / Streim 1998, S. 24 ff.



Als bekannte Beispiele dafür wären Joris Karl Huysmans *À rebours* und Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht* anzuführen. Als die einem *Décadent* würdige Beschäftigung wird die Erforschung des Ich und der Kunst erachtet, deren traditionelle Formen sich auflösen. Die Selbstreflexion des Künstlers wird zum zentralen Thema der *Décadenceliteratur*, wobei die allgemein wahrgenommene Auflösung des Subjekts literarisch behandelt wird, beeinflusst nicht zuletzt von Sigmund Freud oder Ernst Mach mit seiner Formel vom „unrettbaren Ich“. Ferner soll eine symbolische Bildlichkeit beim Leser bestimmte Empfindungen und Stimmungen evozieren. Stimmungen, einer der Schlüsselbegriffe in der Kunst des *fin de siècle*, werden durch die möglichst gleichzeitige und kombinierte Stimulation der Nerven durch Gerüche, Farben, Klänge etc. hervorgerufen.

Es heißt, die Parisreise Hermann Bahrs 1888-1889 habe eine Art Initialzündung für den Beginn der Wiener Moderne gebildet.⁷ Aufgebrochen als Verehrer Émile Zolas machte der Programmatiker der Wiener Moderne in Paris die Bekanntschaft der Parnassien und damit des Ästhetizismus. Vom Herbst 1890 bis zum Frühling 1891 publizierte Bahr eine Serie von Aufsätzen, in denen er sich vom Naturalismus abgrenzt und ein Programm der modernen Literatur formuliert. Dieses Programm basiert im Wesentlichen auf Ideen der französischen Werke und Ideen, die er im Zuge seines Parisaufenthalts von November 1888 bis Sommer 1889 kennen gelernt hatte. Zu verweisen wäre auf Maurice Barrès, Catulle Mendès, Paul Bourget, Jules Barbey d'Aureville, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Joris-Karl Huysmans. Die Bemühungen Hermann Bahrs stoßen rasch auf Resonanz und die Gruppe der Jung-Wiener Autoren wird bald anerkannt. In Berlin werden die Autoren um Bahr, Hofmannsthal, Schnitzler, Dörmann etc. bereits ab 1895 als eigenständige Richtung wahrgenommen, in Paris ist die Gruppe ab etwa 1900 etabliert, was sich durch eine verstärkte Präsenz in Zeitschriften wie dem *Mercure de France* niederschlägt.

Dass der kulturelle Austausch mit Paris kein einseitiges Phänomen war, sondern auf Wechselseitigkeit beruht, lässt sich am Beispiel des Briefwechsels Hermann Bahrs mit Maurice Barrès ablesen:

Je vous communique un premier article que nous avons publié sur l'influence intellectuelle française dans les pays de langue espagnole et vous serais très obligé si vous aviez la gacieueté de nous donner un travail analogue sur les pays de langue allemande. J'ai reçu votre Revue. La Concarde la signalera régulièrement. (Ich übermittle Ihnen einen ersten Artikel, den wir über den geistigen Einfluß Frankreichs auf die spanischsprachigen Länder veröffentlicht haben und wäre Ihnen sehr verpflichtet, wenn Sie die Güte hätten, uns eine entsprechende Arbeit über die deutschsprachigen Länder zu liefern. Ich habe Ihre Zeitschrift erhalten. La Concarde wird sie regelmäßig anzeigen.)⁸

7 Vgl. Bachleitner, Norbert: Im Feenland der Moderne. Hermann Bahrs Parisbild in den Jahren 1888/89. In: Kaiser, Gerhard R. / Thunner, Erika (Hg.): Paris? Paris! Bilder der französischen Metropole in der nicht-fiktionalen deutschsprachigen Prosa zwischen Hermann Bahr und Joseph Roth. Heidelberg 2002, S. 61-74.

8 Brief von Maurice Barrès, in: Mayerhofer, Lukas / Ifkovits, Kurt (Hg.): Hermann Bahr – Mittler der europäischen Moderne. Ausstellungskatalog, Stifter Haus Linz, 25.8.-25.9.1998, S. 110.

Diese Stelle aus einem Brief von Barrès an Bahr gewährt Einblick in den Ablauf des kulturellen Transfers: Barrès schickt Bahr einen Artikel über den Einfluss Frankreichs auf die spanischsprachigen Länder und bittet Bahr, einen entsprechenden Artikel über den Einfluss auf die deutschsprachigen Länder zu schreiben, und zwar für die in Paris erscheinende Zeitschrift *Cocarde*, deren Chefredakteur Barrès von 1894 bis 1895 war. Zugleich bedankt sich Barrès für die Zusendung der Wiener Zeitschrift *Die Zeit*. Bahr hat also nicht nur – wie allgemein bekannt ist – unermüdlich über französische Kunst und Kultur im deutschsprachigen Raum informiert, sondern doppelten Sinn eine Stimme in Paris erhalten, und zwar einerseits, durch die Möglichkeit, seine Sicht der Rezeption französischer Literatur in einem Pariser Medium darzustellen und andererseits, indem in einer Pariser Zeitschrift auf eine Wiener Zeitschrift aufmerksam gemacht wurde, deren Kulturressort unter seinem Einfluss stand.

Paris war zwar ein wichtiger Orientierungspunkt für die Wiener Moderne, aber nicht der einzige. Anregungen kamen zum Beispiel auch von der skandinavischen Literatur und es ist durchaus interessant, dass Autoren des Jungen Wien gerade Henrik Ibsen durchaus hoch schätzten.⁹ Bereits im *Ibsen*-Essay von 1887 sieht Hermann Bahr bei Ibsen die Überwindung des Naturalismus durch Synthese von Romantik und Naturalismus vorgezeichnet. Bahr hat sich nur mit wenigen Autoren so oft beschäftigt wie mit Ibsen und noch im *Selbstbildnis* von 1923 schreibt er dem norwegischen Dramatiker die Rolle eines Paten für die Jung-Wiener Autoren zu. Möglich war ihm diese Affirmation nur deshalb, weil er die sozialkritische Perspektive in Ibsens *Œuvre* weitgehend ausblendete, die Ibsenschen Figuren weitgehend individualisierte, Ibsen zum Vertreter der Nervenkunst und des Symbolismus stilisierte und eine Interessensähnlichkeit von Freud und Ibsen feststellte.

Ähnlich argumentiert auch Hugo von Hofmannsthal in der „kritischen Studie“ *Die Menschen in Ibsens Dramen* von 1892.¹⁰ Hofmannsthal liest in Ibsen das, was für ihn poetologisch gerade von Belang ist. Im Gegensatz zu Bahr ist Ibsen für Hofmannsthal weniger ein Wegbereiter des Kommenden, sondern Hofmannsthal sieht die wesentlichen Elemente des Ästhetizismus bei ihm bereits vorgeben, jene Elemente, die auch in seinen eigenen literarischen Werken eine große Rolle spielen. Konkret thematisiert er den *état d'âme*, die hohe Selbstreflexivität, das Oszillieren zwischen Tod und Leben, Einsamkeit versus Rückzug aus dem Leben und die hohe Bedeutung der Symbolik.

9 Vgl. Mayerhofer, Lukas: Facetten einer Rezeption. Hermann Bahr und Henrik Ibsen. In: Lachinger, Johann (Hg.): Hermann Bahr – Mittler der europäischen Moderne. Hermann Bahr-Symposium, Linz 1998. Linz 2001 (Jahrbuch des Adalbert Stifter Instituts 5), S. 71-86.

10 Hofmannsthal, Hugo von: Die Menschen in Ibsens Dramen. Eine kritische Studie (1892). In: Ders.: Reden und Aufsätze I (1891-1913). Frankfurt am Main 1979 (Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden), S. 149-159.

Anregungen holten sich die Jung-Wiener Autoren nicht nur in der französischen und der skandinavischen Literatur, sondern auch im britischen Symbolismus. In Großbritannien wurde die Dekadenz durch den Aufsatz *The Decadent Movement in Literature* von Arthur Symons, der im November 1893 erschienen ist, popularisiert. In Wien setzte man sich vor allem mit Autoren wie Algernon Charles Swinburne, Walter Horatio Pater, Ernest Dowson und vor allem mit Oscar Wilde auseinander; ebenso kann von einer Kenntnis der prägenden Zeitschriften dieser Epoche, *The Yellow Book* und *The Savoy*, ausgegangen werden. In verschiedenen Abstufungen weist die englische Literatur der Jahrhundertwende die wesentlichen Merkmale der Dekadenz auf. In jüngeren anglistischen Studien wird sie aber zunehmend als kritische Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Entwicklungen und ihren Auswirkungen auf die Kunst dargestellt.¹¹

Hugo von Hofmannsthal setzte sich früh mit der britischen Literatur auseinander: Bereits in einer Rezension von 1891, erschienen unter dem Titel *Englisches Leben*, kritisiert Hofmannsthal noch recht naiv und voreingenommen eine realiter längst nicht mehr unumstrittene Führungsrolle der englischen Aristokratie.¹² Auch der Essay über Algernon Charles Swinburne von 1892 ist eine sonderbare Würdigung mit zahlreichen Widersprüchen und noch im 1894 erschienenen Porträt von Walter Pater¹³ reduziert Hofmannsthal Kunst auf die Künstlerpersönlichkeit, wird aus biographischen Momenten auf das Werk geschlossen. Sich der Position Stefan Georges anschließend, betont Hofmannsthal das Ideal der Innerlichkeit bei Pater, wonach Vorgänge in der Seele des Künstlers betrachtet werden sollen, und zwar konkret die unbegrifflichen Ideen, die in der Literatur in symbolischen Formen ihren Ausdruck finden. Was bei Pater ein entpersönlichter Prozess ist, wird von Hofmannsthal in eine geniale künstlerische Leistung transformiert: Hofmannsthal dekodiert die Ironie im Begriff des Genies des englischen Ästhetizismus nicht, sondern versteht das *l'art pour l'art*-Konzept als Wiederaufnahme der romantischen Genieästhetik. Schließlich publiziert Hofmannsthal 1905 noch einen Aufsatz über Oscar Wilde.¹⁴ Darin betont er die bloße Oberfläche der Maske, womit er doch noch mit den Vorstellungen des Ästhetizismus sympathisiert, Wildes gelebten Ästhetizismus akzeptiert. Auch in diesem Text meint Hofmannsthal wie schon in den

11 Vgl. Emig, Rainer: Übertragene Dekadenz. Überlegungen zur Rezeption britischer *fin de siècle*-Literatur bei Stefan George und Hugo von Hofmannsthal. In: Bachleitner, Norbert (Hg.): Beiträge zur Rezeption der britischen und irischen Literatur des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum. Amsterdam / Atlanta 2000 (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 45), S. 317-343.

12 Vgl. Hofmannsthal, Hugo von: Englisches Leben (1891) In: Hofmannsthal 1979, S. 127-138.

13 Vgl. Hofmannsthal, Hugo von: Algernon Charles Swinburne (1892). In: Hofmannsthal 1979, S. 143-148. –Ders.: Walter Pater (1894). In: Hofmannsthal 1979, S. 194-202.

14 Vgl. Hofmannsthal, Hugo von: Sebastian Melmoth (1905). In: Hofmannsthal 1979, S. 341-344.

früheren Aufsätzen, der englische Ästhetizismus müsse erst den Vorstellungen der deutschsprachigen Literatur angepasst werden.

Hermann Bahr hat bereits 1894 in der Wiener Wochenschrift *Die Zeit* in seinem *Décadence*-Aufsatz erstmals auf Oscar Wilde aufmerksam gemacht. Bahr prägte durch diesen Essay einen Strang der deutschsprachigen Wilde-Rezeption, indem er erklärte, Wilde sei „mehr durch sein Leben als durch seine Werke berühmt“, diese seien „Dichtungen für Dichter“, die trotz all der „feinen Listen“ nicht so leicht das Publikum erreichten.¹⁵

Neben der französischen, der skandinavischen und englischen Literatur wäre noch eine Reihe von Referenzpunkten zu nennen, die von den Jung-Wiener Autoren aufgegriffen und transformiert wurden. Da es in diesem Beitrag aber nicht um eine Vollständigkeit der Aufzählung geht, sei auf die Wiener Wochenschrift *Die Zeit* hingewiesen, die gerade deshalb Aufmerksamkeit verdient, weil darin überdurchschnittlich viel fremdsprachige Literatur rezipiert wurde. Wieder einmal spielte Hermann Bahr als Leiter des Kunst- und Kulturreports eine wichtige Rolle. Helene Zand und Lottelies Moser haben festgestellt, dass der größte Teil der in der *Zeit* rezipierten Literatur zwar aus dem deutschsprachigen Raum (64 %) stammt, aber immerhin 13 % betreffen Frankreich und noch 8 % Skandinavien, die damit ebenso häufig wie Texte aus der slawischen Literatur besprochen sind. In prozentuell geringerem Ausmaß findet die italienische, ungarische und englische Literatur Erwähnung. Gerade das Beispiel der slawischen Literatur belegt die verhältnismäßige Offenheit der *Zeit*, denn in anderen zeitgenössischen Medien nimmt diese wesentlich geringeres Ausmaß ein, etwa im *Kunstwart* oder in der *Freien Bühne*, wo die slawische Literatur 4 % der besprochenen Werke beträgt, oder gar nur 2 % wie in den *Blättern für die Kunst*.¹⁶ Die Wiener Wochenzeitung *Die Zeit* kann als medialer Ausdruck der Hybridität der Wiener Moderne erachtet werden, schlugen sich doch darin die interkulturellen Austauschprozesse nieder.

Die Fluidität der Wiener Moderne drückt sich aber nicht nur in den Anregungen aus verschiedenen literarischen Strömungen aus, sondern auch in ihrer Vorbildwirkung für andere moderne Zentren. Als Residenzstadt war Wien sowohl Vorbild als auch Reibefläche für die modernen Tendenzen in den aufstrebenden Hauptstädten der Kronländer, deren Verhältnis zu Wien sehr unterschiedlich war. Exemplarisch sei auf die Kroatische Moderne hingewiesen: Der Beginn der Zagreber Moderne wird mit der Eröffnung des Kroatischen Nationaltheaters im Herbst 1895 verknüpft, wo Studenten gegen den un-

15 Bahr, Hermann: *Décadence*. In: *Die Zeit* (Wien), Bd. 1, Nr.6, vom 10.11.1894, S. 87-89.

16 Vgl. Moser, Lottelies / Zand, Helene: Die ZEIT, ein „Wiener Posten der guten Europäer“? In: Wunberg, Gotthard / Binder, Dieter A. (Hg.): *Pluralität. Eine interdisziplinäre Annäherung. Festschrift für Moritz Csáky*. Wien / Köln / Weimar 1996, S. 247-257.

garischen Banus demonstrierten, daraufhin von der Zagreber Universität relegiert wurden, sie deshalb ihre Studien in Wien oder Prag fortsetzten und auf diese Weise zu den Trägern der Kroatischen Moderne wurden.¹⁷ Die kroatische Literatur, die bis dahin sehr provinziell war, Zagreb hatte um 1900 nur 61.000 Einwohner, orientierte sich binnen kurzem an den in den europäischen Metropolen herrschenden modernen Strömungen, und zwar durchaus in der Absicht, sich gleichberechtigt an der europäischen kulturellen Entwicklung zu beteiligen.

Wesentliche Impulse kamen vor allem aus Wien, der Hauptstadt der Monarchie, zu der das Verhältnis politisch weniger belastet war, weil Kroatien zum ungarischen Königreich zählte. Eine wesentliche Rolle spielte dabei der 1880 gegründete kroatische Verein *Zvonimir*, dem die meisten bedeutenden Schriftsteller und Künstler angehörten. In erster Linie wäre hier wieder der Schriftsteller Milivoj Dežman zu nennen, der in den Novellen und Aufsätzen seines Bandes *Gegen den Strom*, der zwischen 1894 und 1904 entstanden ist, die Poetik der *Décadence* als zentrale Strömung der kroatischen Moderne bekräftigt. Er hat für Zagreb eine ähnliche Funktion ausgeübt wie Hermann Bahr für die Etablierung der Wiener Moderne.

Einen großen Beitrag zur Herausbildung der Kroatischen Moderne leistete die in Wien erschienene modernistische kroatische Zeitschrift *Mladost*. Das erste Heft dieser Zeitschrift mit dem Untertitel „Rundschau für moderne Literatur und Kunst“ erschien ab 1898. Die Zeitschrift orientiert sich klar an Wiener Vorbildern: Ausstattung und Layout übernahm *Mladost* von der Zeitschrift der Wiener Sezession, dem *Ver Sacrum*, in den programmatischen Artikeln klingen die Thesen Hermann Bahrs nach, und es wird über das kulturelle Leben Wiens ausführlich informiert, zum Beispiel über Theateraufführungen, Konzerte, Ausstellungen oder aktuelle Beiträge in den Kunst- und Literaturzeitschriften. Zum Teil enthält sie auch Übersetzungen literarischer Texte von Wiener Autoren, zum Beispiel von Arthur Schnitzler. In Summe war die Zeitschrift *Mladost* kosmopolitisch ausgerichtet, bekannte sich zu den Strömungen der *Décadence* und zum Symbolismus.

Auch das Kroatische Theater um 1900 orientiert sich ästhetisch an Wien: Einerseits haben Theaterreformer und -autoren in Wien studiert und resultieren deren theaterästhetische Konzepte und Auffassungen aus den in Wien empfangenen Anregungen, andererseits wirkte sich der Einfluss der Wiener Theaterpädagogik aus, denn die jungen kroatischen Schauspieler absolvierten einen Teil ihrer Ausbildung in Wien. Eine wichtige Rolle spielte etwa der Schauspieldirektor des Kroatischen Nationaltheaters Josip Bach, der ein Jahr Regiehospitant im Burgtheater gewesen war und als langjähriger

17 Vgl. Barbarić, Damir / Benedikt, Michael (Hg.): *Ambivalenz des Fin de siècle*. Wien – Zagreb. Wien [u. a.] 1998 (Buchreihe des Instituts für den Donauraum und Mitteleuropa).

Direktor des Zagreber Theaters dort symbolistisch-jugendstilmäßige Bühnenbilder eingeführt und dazu beigetragen hat, in Kroatien das Regietheater zu etablieren. In seiner Schaffenszeit führte er fast das gesamte kroatische und europäische modernistische Repertoire auf. Er gilt als Modernist der Theaterpraxis, als einer, der Kroatien „mit den Geschehnissen in Europa, besonders in Wien vertraut, gemacht“ hat.¹⁸

In der Anfangsphase hat sich das Kroatische Theater am Wiener Theater orientiert. Einerseits haben Dramatiker, Regisseure und Schauspieler viele Werke der europäischen Moderne zum ersten Mal im Zuge ihres Studienaufenthalts in Wien gesehen. Andererseits nahm die Berichterstattung über das Wiener Theaterleben einen hohen Stellenwert in der kroatischen Presse ein. Dies wird etwa am Feuilleton der Zeitschrift *Mladost* deutlich, in der sich die Rubrik „Wiener Theater“ gleich an zweiter Stelle hinter der Rubrik „Kroatisches Theater“ befindet. Grundsätzlich stand die kroatische Theaterkritik den Aufführungen von Dramen der Wiener Moderne positiv gegenüber, berichtete die kroatische Presse über alle Uraufführungen in Zagreb, wobei bezogen auf die Jung-Wiener Autoren „fast kein einziger Text einstimmig gelobt oder abgelehnt wurde“.¹⁹

In Zagreb wurden wesentlich mehr Dramen Wiener Provenienz gespielt als umgekehrt. Zweifellos zählen Schnitzler, Hofmannsthal und Hermann Bahr zu jenen Autoren, deren Dramen am Kroatischen Nationaltheater inszeniert wurden. Schnitzler galt in Zagreb als interessanter und angesehener Schriftsteller, Hermann Bahr wurde als zentrale Persönlichkeit des Wiener Literatur- und Theaterlebens betrachtet, während Hofmannsthal geringere Anerkennung fand, dem Zagreber Publikum und den Theatermachern offenbar zu symbolistisch war.

Von Schnitzler wurde bereits 1898 die *Liebelei* das erste Mal inszeniert, von Hofmannsthal wurde als erstes Drama 1900 *Die Hochzeit der Sobeide* aufgeführt; Hermann Bahrs *Der Meister* wurde in Zagreb erstmals 1905 gespielt. Von allen drei Autoren wurden bis Ausbruch des Ersten Weltkriegs mehrere Dramen am Kroatischen Theater aufgeführt: von Schnitzler die bekannten Einakter und Gesellschaftsdramen, Bahr war mit „einer Reihe von verhältnismäßig kurzen, aber repräsentativen und vielfältigen Texten“ vertreten, von Hofmannsthal wurden außer *Der Hochzeit der Sobeide* noch *Der Thor* und *der Tod* sowie *Alkestis* gegeben.²⁰

Obwohl die Kroatische Moderne um 1900 viele fruchtbare Kontakte mit Wien hatte, fand sie Anregungen für die eigene Entwicklung aber nicht nur dort, sondern auch in anderen Metropolen. Die verschiedenen modernen Strömungen um 1900 waren intensiv

18 Batušić, Nikola: Das kroatische Theater der Jahrhundertwende und seine Beziehungen zum Wiener Theaterleben. In: Barbarić / Benedikt 1998, S. 140.

19 Senker, Boris: Austausch von Dramentexten zwischen Wien und Zagreb um die Jahrhundertwende. In: Barbarić / Benedikt 1998, S. 160.

20 Ebd., S. 157 ff.

miteinander vernetzt, sodass es immer Vereinfachung bleibt, wollte man versuchen, eine bipolare Linie zu ziehen. Realiter war die europäische Moderne eng miteinander verwoben, und trotz engerer Beziehungen zwischen verschiedenen Orten oder Strömungen waren immer mehrere Wechselwirkungsstränge gleichzeitig wirksam. Wien war der Ort, mit dem sich die Hauptstädte der Kronländer verglichen, der ständig als Maßstab herangezogen wurde, an dem man sich orientierte und dem gegenüber man seinen eigenen Platz zu bestimmen suchte. Aber vielfach war Wien auch nur ein Durchzugspunkt bzw. der Ort, aus dem der Anstoß zum Transfer kam. Sobald der Prozess in Gang gekommen war, verglich man auch in Zagreb Wien mit Paris oder London bzw. orientierte man sich ebenso wie an Wien an anderen Zentren der europäischen Moderne und bezichtigte Wien des Epigontums.

Um 1900 gab es auch zahlreiche Schriftsteller aus den Kronländern, die in einem Naheverhältnis zu Wien standen. Interessant ist in diesem Zusammenhang der Autor Tadeusz Rittner.²¹ Rittner wurde 1873 in Lemberg, Galizien geboren. Er kam bereits mit zwölf Jahren nach Wien, wo er am Elitelymnasium Theresianum maturierte und anschließend Rechtswissenschaften studierte. Rittner stammte aus einer konvertierten polnisch-jüdischen Familie, der Vater war Universitätsprofessor in Lemberg und brachte es später bis zum Unterrichtsminister bzw. zum Minister für Galizien. Rittner selbst wurde auf Wunsch des Vaters Beamter und seine Versuche, die Leitung eines Theaters übernehmen zu können, erfüllten sich bis zu seinem frühen Tod 1921 nicht. Er lebte fast die ganze Zeit in Wien, nur 1918 wollte Rittner am Aufbau des neuen polnischen Staates mitwirken, was jedoch durch eine Erkrankung nicht möglich war, und auch sein Plan, Direktor der Warschauer Theater zu werden, scheiterte. Er deklarierte sich 1919 zum polnischen Staatsbürger, kehrte jedoch wieder nach Österreich zurück.

Rittners Muttersprache war Polnisch, er verfasste aber viele seiner literarischen und feuilletonistischen Texte auch auf Deutsch. Fast bei allen Werken gibt es parallele Versionen in Deutsch und in Polnisch. Sein Œuvre umfasst insgesamt 17 Dramen, davon 14 in Doppelversionen, vier Romane, zahlreiche Novellen und unzählige Feuilletons für die österreichische und die polnische Presse. Rittner hat für nicht weniger als 16 polnische Zeitschriften und für rund 20 österreichische Zeitschriften Beiträge verfasst. Die Krakauer Germanistin Maria Kłańska hat treffend festgestellt: „Rittner war ein pa-

21 Zu Rittner vgl. Simonek, Stefan: Distanzierte Nähe. Die slawische Moderne der Donaumonarchie und die Wiener Moderne. Bern u.a. 2002 (Wechselwirkungen 5), S. 19-62. – Ferner Kłańska, Maria: Thaddaeus Rittner. Ein polnisch-österreichischer Dichter der Wiener Moderne, in: Wiesinger, Peter (Hg.): Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000 "Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert". Bd. 6. Bern u.a. 2002 (Jahrbuch für Internationale Germanistik Reihe A, Kongressberichte 58), S. 353-359.

triotischer Pole, ein loyaler Österreicher, ein polnischer und österreichischer Autor“.²² Ohne Zweifel gehört er zu jenen Autoren, die sowohl der österreichischen als auch der polnischen Literatur der Jahrhundertwende zuzurechnen, die in beiden Kulturen beheimatet, also hybride Subjekte mit interner *différance* im Sinne der Postcolonial Studies sind.

Weil er in seinen Beiträgen für die polnischen und österreichischen Zeitschriften die Leser über aktuelle Tendenzen in der jeweils anderen Moderne informierte, kommt Rittner eine wichtige Bedeutung als Vermittler zwischen der polnischen und der österreichischen Moderne zu. Im Besonderen betrifft das seine Feuilletons in polnischen Zeitschriften, wo er über die verschiedenen Begegnungen mit der Wiener Moderne schrieb und mehrere Essays zu den zentralen Autoren der Wiener Moderne publizierte.

Rittner selbst fühlte sich primär als Dramatiker und eroberte zuerst die polnischen Bühnen: Bereits 1902 wurde ein Einakter am Lemburger Theater gespielt. Der Durchbruch in Polen gelang ihm 1904 mit der Uraufführung seines Dramas *Das kleine Heim* in Krakau. Danach wurden die meisten seiner Stücke, die vorwiegend in Warschau und in Krakau gespielt wurden, große Erfolge. Mit etwas Zeitverzögerung wurden Rittners Dramen auch in Wien, und zwar auch erfolgreich, aufgeführt. 1912 eroberte er mit *Der Sommer* das Wiener Burgtheater. Danach liefen Stücke von ihm auch auf der Residenzbühne und der Neuen Wiener Bühne. Gerade während des Ersten Weltkriegs erfreuten sich Rittners am Burgtheater aufgeführte Dramen großer Beliebtheit. Von seinen Novellen erschien die erste Sammlung in Buchform unter dem Titel *Drei Frühlingstage* zuerst in Wien, auch sein erster Roman, *Das Zimmer des Wartens* wurde zuerst auf deutsch publiziert (1918 in Berlin).

In Polen wurden seine Dramen mit Unterbrechung während des Zweiten Weltkriegs immer wieder aufgeführt, später wurden sie auch im polnischen Fernsehen gesendet und heute gilt Rittner als einer der klassischen Dramatiker des Jungen Polens. Dagegen wurde Rittner in Österreich nach seinem Tod bald vergessen: 1933 wurde zum letzten Mal ein Stück im Burgtheater aufgeführt, 1936 der *Sommer* zum letzten Mal im Österreichischen Rundfunk gesendet. Nach 1945 wurde Rittner in Österreich nicht wieder entdeckt. Es ist interessant, dass die rezenten Publikationen über ihn von polnischen Germanisten oder von österreichischen Slawisten stammen. Dagegen kümmert sich die österreichische Germanistik kaum um ihn, vermutlich, weil sie ihn als polnischen Autor einstuft. Dennoch ist Rittner ein gutes Beispiel für einen Autor, der nationalliterarische Begrenzungen hinter sich lässt, und dessen Werk wahlweise der österreichischen oder – wie in diesem Fall – der polnischen Literatur zugerechnet werden kann.

Diese Blitzlichter auf die vielfachen und vielfältigen Wechselwirkungen um 1900 können freilich nur auf ein Forschungsdesiderat hinweisen, eine ausführliche Aufarbeitung der kulturellen Transferprozesse im Zusammenhang mit der Wiener Moderne würde den Rahmen eines Aufsatzes bei weitem sprengen und bleibt deshalb späteren Publikationen vorbehalten. Die angeführten Beispiele verändern aber die Perspektive. Sie öffnen den Blick für den Umstand, dass Literatur versus Kunst, Musik usw. vor politisch gezogenen Grenzen nur in Ausnahmefällen Halt macht. Als Instrument zur Untersuchung interkultureller Wechselwirkungen bietet sich die Analyse kultureller Transfers an, die den Transferprozess als Kontextwechsel von kulturellen Elementen auffasst. Dabei erscheint eine auf nationalen Kategorien basierende Kulturauffassung ungeeignet, die Pluralität des habsburgischen Mehrvölkerstaats auch nur annähernd zu erfassen. Viel fruchtbarer erweist sich ein Kulturbegriff wie er etwa in den Postcolonial Studies verwendet wird, wonach Kultur als dynamische Verdichtung beschrieben wird, bei der ständig Mehrfachkodierungen von personaler wie kollektiver Identität stattfinden. Zwischen diesen in sich differenten Kulturen werden kulturelle Elemente ausgetauscht, transformiert und den eigenen Bedürfnissen angepasst. Die angeführten Beispiele machen sichtbar, dass die interkulturellen Wechselwirkungen einem nichtlinearen und dyschronen Netzwerk gleichen, in dem Wertvorstellungen, Überzeugungen, Diskurse ständig neu verhandelt werden. Vor diesem theoretischen Hintergrund wird die Literatur der Jung-Wiener Autoren zu einem dynamischen Gefüge, das aus zahlreichen anderen literarischen Strömungen Anregungen bezogen und dabei die übernommenen Motive, ästhetischen Momente usw. kreativ transformiert hat. Durch die „Public Relations“-Leistung Hermann Bahrs gelang eine relativ rasche Durchsetzung als eigenständige Richtung, die wiederum Voraussetzung war, um als kulturelles Zentrum zum Vorbild für andere moderne Strömungen zu werden.